

Hacia una reauratización de la experiencia moderna en José Martí

Alejandra Mailhe*

RESUMO

Este artigo centra-se em alguns poemas de *Versos Libres* de José Martí. Considerando as tensões que atravessam o discurso poético na apreensão da experiência da modernidade, põe em destaque a dimensão atípica do olhar projetado por Martí sobre os setores populares. Nesse sentido, Martí estabelece um contraste com a perspectiva etnocêntrica erigida pelo positivismo hegemônico no final do século XIX. Num nível mais amplo, o vínculo entre os pobres e o poeta é aqui concebido como resposta privilegiada de resistência ao “desencantamento do mundo” e à perda da “aura” no contexto da experiência chocante da modernidade urbana.

Palavras-chave: José Martí. Subalteridade. Modernidade urbana

El mundo yendo de minotauro a mariposa,
que de rondar el sol enferma y muere
(José Martí, “Estrofa nueva”)

Al considerar el vínculo del poeta con la modernidad, González Echevarría (1987) lee en Martí un movimiento cercano al que Walter Benjamin (1986) lee en Baudelaire: explorando un lenguaje poético nuevo para captar la vida urbana, la mirada de ambos poetas intenta despojarse de todo idealismo trascendentalista, emplazándose en la ciudad (ya no en la naturaleza) como escenario de *poiesis*. Sin embargo, como veremos, en el caso de *Versos Libres*, de José Martí, (incluso en “Amor de ciudad grande”) todavía actúa una lógica bipolar, sesgada por contradicciones de resonancias románticas, que opone *ciudad*, *artificio*, *falsa retórica*, frente a *naturaleza* y *poesía*, e incluso fuerza la generación de respuestas estéticas e ideológicas que, si mantienen las polarizaciones, forjan nuevos objetos de representación poética. En este sentido, todavía en “Mi poesía” o “Hierro”, la ciudad se presenta como el espacio antipoético por antonomasia, instancia de alienación a la que se oponen la naturaleza y el arte como vías de trascendencia. Es evidente que la situación se complica en “Amor de ciudad grande” pero, como veremos, tampoco implica una clausura de esa tensión.

Tal como sostiene González Echevarría, esa tensión romántica estalla en “Amor de ciudad grande”, un texto clave del poemario, precisamente en el punto donde el sujeto poético exacerba la conciencia del defasaje moderno entre la experiencia de vacío y la aprehensión de ese vacío por el lenguaje.

Ya en el prólogo a *Versos Libres* el poeta advierte subrepticamente, entre otros conflictos, el malestar proveniente del desajuste entre el anhelo de trascendencia y la conciencia de su imposibilidad, a través de la metamorfosis alegórica implícita en el pasaje de “lava” a “espada”

* Profesora da Universidad Nacional de La Plata, Argentina

y “alas”: “Amo las sonoridades difíciles, el verso escultórico (...), ardiente y arrollador como una lengua de lava. El verso ha de ser como una espada reluciente, que deja a los espectadores la memoria de un guerrero que va camino al cielo, y al envainarla en el sol, se rompe en alas” (MARTÍ, 1983, p. 43).

No casualmente este malestar del sujeto, emblemático para pensar la condición del escritor en la modernidad, se exaspera y opaca cuando se refiere al espacio urbano, pues esta imposibilidad de trascendencia emana sobre todo de la experiencia shoqueante en la ciudad. Tomamos aquí el concepto de “shock” tal como lo emplea Benjamin (1986, p. 94), para considerar la producción de Baudelaire como una respuesta poética de defensa ante los estímulos traumáticos de la experiencia moderna. Prolongando una línea de reflexión que se inicia con G. Simmel, Benjamin define la experiencia urbana moderna a partir de una saturación de shocks de los sentidos, en función de las transformaciones tecnológicas (en especial, de los nuevos medios de transporte, la iluminación nocturna, los pasajes, la fotografía y el cine), así como también de la emergencia de las multitudes.

Reformulando la alegoría de ascenso y descenso planteada en el prólogo, en el comienzo hermético de “Amor de ciudad grande” se enuncia la imposibilidad de articular un lenguaje poético en el espacio urbano, aunque paradójicamente ese gesto implica también la fundación de un nuevo lenguaje poético. De allí la insistente evocación del hiato (la fractura entre sujeto de enunciación y enunciado, y la desarticulación de la sintaxis por el hipérbaton) como síntoma de una experiencia de vacío y dislocación globales, que se condensa en los primeros versos y se despliega a lo largo del poema.

“Amor de ciudad grande” aparece plagado de imágenes referidas a la experiencia de la alienación en la ciudad, experiencia denunciada pero también convertida en el elemento poetizable por antonomasia. Este punto pone en evidencia la dimensión paradójica del texto que, en el acto de nombrar la alienación, busca sustraer al sujeto de la alienación por la vía misma del discurso poético.

En efecto, en el poema se acumulan imágenes que denuncian la reducción del sujeto a una pura mercancía de lujo y/o a un mero soporte vacío de significación. La imagen que contrapone “palomas muertas” y “ávidos cazadores” evidencia un doble mecanismo de alienación desde fuera y desde dentro. A través de la figura de los pechos rotos que revelan el contenido de “frutillas estrujadas” -reformulada bajo la imagen de “frutas golpeadas”, “vino no maduro”, etc.-, esa imagen se enlaza en una red semántica que recorre todo el poema. Más adelante, clausurado el modelo “ético” de sujeto romántico, el poema anuda una serie de imágenes (“áureo vaso / lienzo suntuoso / dama gentil en casa de magnate”) contrapuestas a ese modelo en crisis. No casualmente Martí cita aquí elementos tópicos del modernismo hispanoamericano, asumidos desde una cierta distancia, sutilmente crítica de la ideología implícita en esa estética.

En la tercera estrofa el poeta apela a la metáfora del espíritu que se esconde “en nuestro pecho [...], como en soto selvoso”, para huir “al cazador que ríe”. De resonancias renacentistas (pero también darianas), la metáfora del interior como selva se complejiza: ese espacio está al mismo tiempo dentro y fuera del sujeto desdoblado en perseguidor y perseguido “... y el deseo, del brazo de la fiebre/ cual rico cazador recorre el soto”, volviendo a poner en evidencia el doble juego de alienación e internalización de la alienación.

A la vez, una mirada nostálgica recorre un universo de valores plenos ahora en crisis, huellas en la memoria de una unidad perdida¹: los anhelos de trascendencia y de consagración a un ideal remiten a un sujeto todavía íntegro, forjado en base a una concepción romántica -y ya imposible- de la intimidad. Inclusive, reproduciendo el doble movimiento de ascenso y frustración, esa año-

ranza se quiebra cuando el sujeto de enunciación se distancia de sí mismo, y asume irónicamente la voz de los “otros” para clausurar abruptamente ese pasado; aquí el dialogismo puesto en evidencia en ese quiebre también expresa las fracturas que mellan la integridad del yo.

Siguiendo la hipótesis de González Echevarría, parece evidente que el poema ya no surge (sólo) de la nostalgia romántica por un “paraíso perdido”; que ya no existe un espacio de integración edénica dentro o fuera de la ciudad. En este sentido, resulta interesante repensar vínculos y diferencias entre la mirada martiana y la desplegada por otros discursos contemporáneos, ligados a las estéticas del realismo-naturalismo y del modernismo. Por una parte, en el poema se acumulan imágenes que refuerzan las connotaciones negativas de la ciudad (la copa rueda en el polvo, se ama “entre el polvo de los salones”, etc.) vinculando sutilmente espacio urbano y degradación. Así, Martí apela implícitamente al tópico reformulado por el realismo-naturalismo, de la ciudad como espacio de esterilidad (SCHORSKE, 1987), aunque ya no se visibiliza en el poema otro espacio contrapuesto al de la ciudad modernizada.

Por otra parte, en comparación con la estética modernista, tampoco en la representación dariana la naturaleza opera como un espacio puro, sino como un paisaje cultural saturado de símbolos (en su faz positiva), a la vez que contaminado por el vaciamiento de valores y la mercantilización (elementos que frustran toda posibilidad de un arte autónomo). Esto resulta evidente en textos como “El rey burgués” y “El sátiro sordo” de *Azul...* (1888). Aunque con connotaciones diferentes (ya que en esos textos darianos la alienación queda más particularmente ligada a la imposibilidad del arte), tampoco en Darío hay un espacio objetivamente auratizado fuera de la “ciudad malsana”.

Así, “Amor de ciudad grande” inaugura un entrelugar que va de la nostalgia a la aceptación del babelismo: desarticulando los tópicos románticos, y explorando la recuperación de procedimientos barrocos, el texto responde al intento de fundar una estética integradora que conjuga lo edénico y lo babélico para procesar de manera novedosa las tensiones de una experiencia inédita. En convergencia con esta exploración de una nueva poética, en el ensayo “El poeta Walt Whitman” Martí postula que “cada estado social trae su expresión a la literatura” (MARTÍ, 1978, p. 270). Tanto en esta crónica como en *Versos Libres* (y en otros textos), Martí piensa lúcidamente el vínculo entre estructura y producción estética, integrándolas pero a la vez preservando la autonomía del arte. Ese doble movimiento – que borra y repone las mediaciones entre lo social y el arte, alejándose del reflejo y de la autonomización extrema- emparenta la mirada de Martí con las de Baudelaire y Benjamin.

En este sentido *Versos Libres* se aleja del sistema poético modernista e incluso fuerza los límites de la propia estética martiana. En ese sentido, para González Echevarría no es casual que *Versos Libres* haya quedado inédito e incompleto, por tratarse de un texto marcado por esta exploración “de límite”.

Ahora bien; por defender esta dimensión rupturista del poema (y del conjunto de *Versos Libres*), la lectura de González Echevarría parece perder de vista que incluso en “Amor de ciudad grande” aún se preserva una última “zona sagrada” en el interior mismo del sujeto poético, y que desde esa zona, resguardando el anhelo de trascendencia, el yo resiste la alienación. Con una modulación mucho más exaltada (y con ribetes propios del discurso bíblico), en la última estrofa el “yo” se hace explícito por primera vez en el poema: se opone al “ustedes”, agudizando el “espanto” frente a la ciudad moderna, y marcando un límite insoslayable frente al mercantilismo.

En efecto, si aquí no se concibe un espacio edénico (más allá de esa resistencia interna), en otros textos de *Versos Libres* la tensión romántica entre naturaleza y espacio urbano se supera,

o más bien se recupera referida a un nuevo objeto estético, en la medida en que se configura en la ciudad una nueva zona auratizada, especialmente a partir de la estetización de los pobres.

Esta estilización está presente en otros textos martianos. Por ejemplo, en la serie de crónicas escritas por Martí en torno al famoso proceso a los anarquistas de Chicago, la mirada se desplaza desde una inicial negación del cariz estético -y ético- de los “delincuentes”, hasta su conversión en figuras heroicas y poetizables². Pero esta tendencia se agudiza en “Estrofa nueva” y “El padre suizo” de *Versos Libres*, pues aquí se produce una estetización legitimante del pobre, e incluso se reconoce que especialmente en esta zona social radica, de manera privilegiada y acaso excluyente, la experiencia de “lo bello” en la ciudad moderna.

“El poeta libra en las calles [...] su lucha por la presa poética”, advierte Benjamin para el caso de Baudelaire (BENJAMIN, 1986). Martí se abre a esa lucha, y responde a la angustiosa desaturación de la experiencia moderna en la ciudad mediante un gesto fuerte de reinstauración del aura. En esta dirección, “Envilece, devora...”, del poemario *Flores del destierro*, puede considerarse un texto “de pasaje”³ que pone en acto la pérdida de valores trascendentes en la modernidad urbana en la primera estrofa, y la desesperada recuperación de esos valores trascendentes en la segunda. Como veremos, queda en los pobres -o más bien en la alianza entre pobres y poeta- el germen de una concepción *pastoral* del mundo, acaso también condenada a su crisis desde su formulación, según la dinámica de anhelo y frustración que rige conciente o inconscientemente el poemario.

No es casual que “Envilece, devora...” se fracture en dos estrofas. Por una parte, porque el sujeto de enunciación, preso en su malestar moderno, pone en escena un proceso que va de la contemplación desesperanzada de la ciudad como “tierra baldía” poblada de cadáveres (en la primera estrofa), a la concepción de un lazo dador de sentido, en el establecimiento del vínculo con los pobres (en la segunda). Pero, además, porque el yo poético explora en ambas estrofas dos estéticas contrastadas, espacializando así en el poema las tensiones que atraviesan el conjunto de los “endecasílabos hirsutos”. En efecto, la primera estrofa está sesgada por la repetición sonora y la acumulación de términos –“Envilece, devora, enferma embriaga” [...], “secos airados, pálidos canijos”-, apuntando a reproducir la acumulación de bienes y de sujetos cosificados por el mercantilismo alienante que el texto tematiza. A la vez, la primera estrofa está regida por un ordenamiento sintáctico llano vinculable a la “domesticación de la lengua” rechazada deliberadamente en el poema inaugural de *Versos Libres*. En “Académica” el yo poético declara que “...quieren / [...] que el paso de la pista aprendas, / y la lengua del látigo, y sumiso / des a la silla el arrogante lomo...”. Por lo demás, la aliteración es aquí empleada como recurso de “látigo de la lengua”, igual que en la primera estrofa de “Envilece, devora...”: “...y con penoso paso por las calles/ pardas...”.

Por el contrario, en la segunda estrofa, justamente en el punto en que se fantasea ese vínculo “salvador”, emerge deliberadamente una retórica más hermética y enrarecida por la recurrencia obsesiva al hipérbaton barroco. Así, sintomáticamente, coincide la exploración “de límite” con las posibilidades del lenguaje y la aprehensión de un nuevo objeto de representación estética, configurado “baudelerianamente” en el interior mismo de la ciudad moderna.

En especial, en la segunda estrofa el poema diagnostica la imposibilidad de venerar los grandes acontecimientos de la épica, los monumentos aristocráticos y las retóricas artificiosas del pasado, todas imágenes de una concepción de “lo bello” – y por ende también del mundo – ya clausuradas. Así, los pobres de la ciudad moderna resultan ahora el único “templo”, la única “zona sacra” posible para el poeta, de modo que el poema pone en cuestión una concepción aristocrática de lo sublime, pero sin que la concepción misma de lo sublime sea puesta en cuestión. Puede pensarse que aún en las experiencias radicales de la vanguardia no hubo una clausura efectiva de la idea de lo sublime, sino

más bien una reorientación de ese valor hacia nuevos objetos (por ejemplo, el futurismo proclamó la presencia de los valores estéticos “sublimes”, depositándolos ahora en el lugar de la máquina, una vez desaparecida la base social que sostenía lo sublime aristocrático).

La alianza entre poeta y pobres -concebidos ambos como sujetos puros- se presenta como la instancia necesaria para la trascendencia del yo poético, pero permanece aún en el plano de la fantasía, como puro deseo sin localización en el espacio ni en el tiempo, formulada por un yo que, para resistir la crisis del sentido, apenas “piensa / en abrazar, como un haz, los pobres”. En la formulación de ese puro anhelo anida la conciencia de su imposibilidad, la intuición -tal como se define en “Estrofa nueva”⁴ de una metamorfosis virtual del “mundo yendo de minotauro a mariposa” por la vía de la palabra poética, pero “que de rondar el sol enferma y muere”.

Siguiendo esta línea de lectura, “Estrofa nueva” realiza un “pasaje al acto” del proyecto delineado en el texto anterior. El poema se abre defendiendo la libertad ética del sujeto y la clausura de una concepción elitista de “lo bello” esta defensa de la democratización cultural se acerca a la que Martí postula más analíticamente en el “Prólogo al *Poema del Niágara*”, (MARTÍ, 1882) frente a la cual se asume “lo feo” como valor legítimo en la naturaleza y la cultura⁵, para afirmarse luego la localización de esa nueva estética especialmente en la clase trabajadora. La cercanía entre este feísmo en la naturaleza y el implícito en los sectores populares y/o los márgenes sociales sugiere la búsqueda martiana de nuevas relaciones analógicas entre los órdenes de la naturaleza y de la sociedad, situándose en un lugar-otro que repele las analogías del positivismo finisecular, pero que también se aparta, al menos en parte, de la idealización romántica.

En el inicio del poema, en un gesto eminentemente moderno – y por ende problemático-, el yo poético basa la democratización de lo bello en la preexistencia y consolidación de un sujeto libre cuyas acciones se sujetan a una ética universal. El establecimiento sutil de este lazo -explícito en otros poemas de *Versos Libres* – entre las esferas de la ética y de la estética, implica la adopción de una perspectiva contradictoria, tensionada entre modernidad y resistencia a la modernidad, entre defensa de la autonomía e imposición de un límite a la autonomía del arte⁶. Una tensión homóloga, que apunta hacia la autonomía y reenvía a la dependencia del discurso poético respecto de otros discursos sociales, opera en *Versos Libres* en la elección de los pobres como objeto privilegiado de representación estética.

Una vez fundada esa dimensión ética como condición *sine qua non* de la nueva estética, el sujeto de enunciación revaloriza a los sectores populares, inscribiéndolos en el orden simbólico legítimo de una tradición cultural “prestigiosa”. Martí apela a los códigos del pasado para aprehender las transformaciones modernas “sin precedentes” (y por ende, desestabilizantes), insertándolas en un orden de larga duración y de prestigio. El mismo procedimiento despliega en “El puente de Brooklyn” (1883) al inscribir el elemento tecnológico en el orden de la mitología y de la historia, aunque movilizando connotaciones ambiguas (por momentos ligadas al orden de lo siniestro).

Ahora bien; si los obreros son “Astíanax [...] y Andrómaca mejores / que las del viejo Homero”, es porque Martí busca deliberadamente no sólo relegitimar en términos simbólicos a los sectores populares, sino también hacer estallar la monumentalidad aristocrática de la mitología grecolatina y de la épica universal y, con ellas, poner en cuestión concepciones éticas, estéticas y políticas fundadas en un elitismo cultural de largo aliento.

Así, “Estrofa nueva” tiende a aprehender a los nuevos actores con los instrumentos representacionales del pasado y, al mismo tiempo, romper con las representaciones del pasado, imposibles para pensar a los nuevos actores. La poesía de Martí se enuncia en esa intersección

momentánea y paradójica, ensayando una sutura provisoria ante el vacío insoportable que deja la puesta en crisis de los códigos representacionales heredados. De este modo, la enunciación en hiato que rige el inicio de “Amor de ciudad grande”, y se tematiza como carencia de códigos simbólicos en el “Prólogo al *Poema del Niágara*”, opera de manera subrepticia y particularmente conflictiva en el momento en que el yo poético intenta aprehender a los pobres: como por ejemplo en el reconocimiento de que se hallan “...desprestigiadas y desnudas todas las imágenes que antes se reverenciaban, y desconocidas aún las imágenes futuras...” (MARTÍ, 1882, p. 225-226).

Esta puesta en cuestión no sólo involucra las representaciones del pasado, sino también las de otras estéticas y discursos sociales contemporáneos a *Versos Libres*. En relación a la esfera del arte, esta valorización martiana del mundo “popular” resulta absolutamente atípica en entresiglos, contrastando con la devaluación “miserabilista”⁷ del realismo-naturalismo, e incluso forzando los límites estético-ideológicos del repertorio aristocratizante del modernismo. Leídos en un marco literario más amplio en entresiglos, estos textos martianos recortan los bordes de una operación cultural negada por las demás ficciones: en la mayoría de los textos (a excepción de perspectivas como las de los brasileños João do Rio y Lima Barreto), esas instancias de legitimación del otro, si aparecen, apenas matizan la perspectiva “miserabilista” dominante en otras zonas del discurso.

Por otra parte, la nueva *poiesis* prefigurada en “Estrofa nueva” se presenta como el resultado promisorio de una alianza original entre la fuerza proletaria y el instrumento del artista: en un complejo hipérbaton barroco, el poema postula que, en la “estrofa nueva”, la lira del poeta es movida por “un obrero tiznado”, una enfermiza mujer “de faz enjuta”, una obrera que sale del taller “como una egipcia” para cantar y danzar al sol, el niño que va con sus libros a la escuela y el “rebaño de hombres” que parte al alba “a ganarse el pan”.

Amén de ese pacto, otros elementos acercan e incluso identifican al poeta y al proletario. Especialmente el trabajo popular es visto como una instancia única de transmutación de la materia en espíritu, adquiriendo una dimensión trascendente equiparable a la del arte. Ese nuevo movimiento barroco y ascendente “del mundo yendo de minotauro a mariposa” se efectúa en el trabajo del mismo modo que en el trabajo estético. Martí anticipa así una concepción democrática de la creación artística, que será luego clave en las vanguardias estético-políticas del s. XX, a través de las figuraciones del artista como productor, especialmente visibles en el caso de Bertold Brecht. (BENJAMIN, 1987, p. 115-134).

Al mismo tiempo, amén del distanciamiento respecto de las estéticas contemporáneas, en el poema se sostiene una concepción inmanentista de lo bello. En efecto, aunque lejos del verosímil realista⁸, “Estrofa nueva” postula una *poiesis* centrada en la aprehensión de una estética implícita en el mundo de los pobres, en la medida en que éstos se consideran “manifestaciones vivas” de poesía, obras de arte en estado latente. En una de las imágenes más oscuras del poema (entre los versos 6 y 13 de la estrofa 4), se menciona primero “la sed de luz de la vida” y luego una “columna de asaltantes” que ponen la mano libre “sobre los flacos hombros”, y los pies sobre el vacío. El pasaje homologa un elemento abstracto, fáustico y trascendente, y un elemento material (y éticamente degradado) impulsado por una dirección opuesta, de caída. La figura repite la tensión que atraviesa “Amor de ciudad grande”, al postular la convergencia de un movimiento (simultáneo y contradictorio) de ascenso y frustración del anhelo de transcendencia.

Ensamblados de manera insólita ambos elementos, se postula que éstos “...poesía son y estrofa alada”, inabarcables por las viejas retóricas: en este punto, como en otros, el poema fuerza los límites de la poética propia (e incluso parece forzar también los límites mismos del

lenguaje), explorando la construcción de una nueva lengua capaz de conformar esa nueva experiencia estética.

Esta concepción de los sectores populares como portadores de una estética *ad hoc* asociada al “renacimiento de la vida” (en términos de valores y/o de utopías sociales) gravita sólo en algunos intelectuales de entresiglos vinculables a cierto “populismo” incipiente. Aunque esta cuestión debería considerarse con más detalle, puede señalarse que, en el contexto latinoamericano, cerca de la perspectiva martiana, el ensayista brasileño Manuel Bonfim (1902) opone la caducidad de las elites dirigentes a la potencialidad de los sectores populares, concebidos como reservorios y futuros “regeneradores” de la nación (“proletarios” en tanto que verdaderos “generadores de prole”). Más allá de la especificidad de cada universo discursivo (dado que la tensión entre ensayismo social y poesía resulta más que evidente), esta valoración positiva de los pobres en Bonfim ofrece cierta convergencia con la representación implícita en “Estrofa nueva”. La conciencia latinoamericanista de Bonfim, y su insistente denuncia del colonialismo cultural y del peligro del imperialismo norteamericano, evidencian otros puntos de contacto interesantes que merecerían una consideración aparte⁹.

De este modo, situándose en el seno de nuevas contradicciones, el poema se acerca y aleja al mismo tiempo de la puesta en crisis del concepto de *mimesis* (que estallará en la vanguardia); a la vez, afirma la preexistencia de valores estéticos fuera de la obra de arte (restringiendo así su autonomía), pero sin dejar de afirmar que sólo el arte puede poner en evidencia esa dimensión estética, y que esa estética preexistente ya no radica en el orden de la naturaleza – como hubiera supuesto una mirada romántica-, sino en los espacios sociales más “degradados” – y al mismo tiempo más “puros”- de la ciudad moderna.

Sin embargo, si se reconoce una poesía “inmanente” en estos grupos sociales, al mismo tiempo se advierte que, a causa de la alienación por el trabajo, estos actores no pueden convertirse en sujetos de enunciación de su propia estética (pues, como “cansada / la mente plena en el rendido cuerpo / atormentada duerme”, el verso pasa “por la lira rota, sin dar sonidos”). Así, en “Estrofa nueva” al igual que en “Nuestra América”, la valoración atípica de los pobres encuentra su límite en la colocación del poeta en el papel de mediador y representante privilegiado de las masas... bellas, legítimas, pero mudas, reducidas a mero soporte de un valor que las trasciende. A ese respecto, véase por ejemplo la representación de los componentes de las masas americanas, bajo las imágenes del indio “mudo” y el negro “oteado” (MARTÍ, 1891, párrafo 10). La palabra del artista/intelectual es poderosa: si puede invocar a los muertos (como sucede en el poema XLV de *Versos Sencillos*), también puede revelar la verdad que el “otro” social encierra pero que desconoce o no puede enunciar, sobre sí mismo.

Redefiniendo la tensión entre autonomía del arte y dependencia, “El padre suizo” se distancia nuevamente tanto del modernismo torremarfilista (porque no resigna la inclusión de “lo social”) como del naturalismo (en tanto lo social solo ingresa mediado por la estilización poética). Fundándose plenamente en la poética que se delinea en “Estrofa nueva” con carácter programático, este poema desarrolla los sentidos contenidos en la acción del pobre, y que el pobre no puede decir por sí mismo. En efecto, “El padre suizo” convierte a un inmigrante marginal, asesino de sus hijos y suicida, en una figura criminal y estético-heroica al mismo tiempo.

De manera emblemática, el crimen no ocurre en el centro sino en las afueras de París (en la escenografía de un bosque con ribetes anticipadamente expresionistas), en el margen donde se rearticulan los polos de la naturaleza y la ciudad, agudizándose las contradicciones modernas. Al mismo

tiempo, las motivaciones del delito remiten a la modernización urbana solo de manera solapada, pues en un juego de alusiones y elusiones – que implica el establecimiento de sutiles pasajes y mediaciones entre lo individual y lo colectivo –, el poema apela a imágenes cercanas a las que se emplean en otros textos martianos para denunciar la mercantilización. Al respecto, véanse especialmente los párrafos 2-6 del “Prólogo al *Poema del Niágara* de Pérez Bonalde” (MARTÍ, 1882).

En este sentido, nuevamente cabe recordar el modo en que Benjamin lee la gravitación de la experiencia moderna en Baudelaire, por ejemplo cuando advierte que “no hay giro ni palabra que en el soneto ‘A une passante’ recuerde la multitud. Sin embargo, el proceso depende de la masa, así como del viento la marcha de un velero” (BENJAMIN, 1986, p. 101). A la vez, es evidente que el poema aborda estéticamente el problema de la anomia, como experiencia extrema que evidencia la alienación del sujeto en la modernidad (que Martí poetiza en el mismo momento en que el concepto está siendo obsesivamente definido por la sociología de la época).

Mientras en los textos hasta aquí considerados se focalizan masas anónimas, en “El padre suizo” la mirada alegorizante del poeta erige al individuo en síntoma colectivo, pero también aprehende la individualidad de un sujeto que a través del delito intenta sustraerse a sí mismo de la alienación.

El poeta se detiene primero en la despedida entrañable del padre, que besa “con desolado amor” los pies y las manos “secas, enfermas y amarillas” de los hijos. Aparentemente, la despedida adquiere el cariz de un ritual de sacrificio, de una ceremonia trascendente de inmolación que instaura por un instante una temporalidad de resonancias arcaicas. La dimensión ritual que adquiere este tipo de experiencias de muerte, y su velada identificación con un orden de valores arcaico, se hacen más explícitas en otros poemas de *Versos Libres*: por ejemplo en “Yo sacaré lo que en el pecho tengo” se apela a la imagen del sacrificio precolombino de las vírgenes de Chichén para postular una aceptación de la entrega sacrificial de los “mejores” en la sociedad moderna, aludiéndose así a la autoinmolación del artista.

En “El padre suizo”, esa remisión a un tiempo premoderno sugiere que el crimen motivado por la alienación moderna también contiene un significado potencial de resistencia a la modernidad, en la medida en que atenta gratuitamente contra las propias fuerzas productivas.

De esa primera instancia de “comunidad filial” – en la que resuena el “abrazar, como un haz, los pobres” de “Envilece, devora...” y, en términos más amplios, la escenificación de otros lazos de cohesión comunitaria-, se pasa súbitamente a la imagen del padre que, como un tigre, pierde a los hijos arrebatados por el cazador. Puesta en escena del saqueo de la integridad del sujeto, la metáfora de la cacería mantiene una ambigüedad inquietante, ya que el obrero es víctima y victimario al mismo tiempo, así como en “Amor de ciudad grande” – versos 4-9 de la estrofa 3 –, el cazador parece estar al mismo tiempo dentro y fuera del sujeto, amenazando la integridad del espíritu. La misma antítesis desestabilizante reaparece luego, en la comparación de la caída por el pozo con un nido de pájaros defendiéndose de la tempestad. A través de estos procedimientos, el poema reduce la responsabilidad del padre en el delito, convirtiéndolo más plenamente en un “héroe trágico” que asume la culpa para salvar a sus hijos; a la vez, despliega una disociación del yo que alcanza al protagonista – en este punto recuerda el desdoblamiento del “cazador/cazado” ya considerado en “Amor de ciudad grande” – pero también al propio sujeto de enunciación, pues, por medio de estas figuras de antítesis, se evidencia también la angustiosa intuición de que acaso no es posible aprehender/reducir ni la identidad del otro ni la propia.

A través de esa aprehensión despenalizadora del delito (y comprensiva de la dimensión humana implícita en la inestabilidad del sujeto), el poema se enfrenta a otros discursos sociales

de entresiglos como el de la criminología, entregada precisamente a estabilizar al delincuente formulando taxonomías y gradaciones de responsabilidad. En este sentido, Martí opaca para resistir la transparencia que, al inscribir al sujeto en las clasificaciones, lo fetichiza reduciéndolo a una pieza intercambiable o exótica, equiparable a las mercancías expuestas en las vitrinas de los pasajes y de los museos tanto como en las vitrinas simbólicas de los libros.

Por otra parte, la marginalidad del obrero es apenas sugerida por marcas aisladas y sólo centradas en el cuerpo¹⁰, ligadas exclusivamente a la explotación. Así, Martí elude la mención de elementos degradantes en el orden biológico, psicológico o moral, apartándose abiertamente de la representación miserabilista hegemónica. Y no solamente no hay marcas de etnocentrismo; además, el crimen, aunque no está redimido, aparece elevado a una condición humana trascendente.

Desde el inicio, el poema expone abiertamente la tensión entre discursos extrapolados, revelando la eficacia mayor de la *poiesis* para aprehender la densidad semántica de la realidad social (ya que, como en las crónicas, se parte de una noticia periodística sobre el crimen, apelando a la “traducción” de ese discurso “objetivo”, al orden poético). En este sentido, el poeta hace lo que se reclama en el inicio de “Un drama terrible”. Allí el cronista denuncia la injusticia que consiste en juzgar sin indagar en las motivaciones del delito, para comprenderlo.

De este modo Martí inaugura un gesto paradigmático (sólo esbozado por algunos intelectuales “marginales” en entresiglos) que será profundizado en las vanguardias. Defendiendo la especificidad (y la eficacia más alta) del arte para aprehender lo social, avanza contra otros discursos sociales: despatologiza, repone los sentidos psicológicos y sociales dispersos, religándolos; devela la pervivencia de residuos del pasado, como fulguraciones de una utopía recuperable y, al indagar sobre las causas, reintegra al sujeto en una trama de sentidos trascendentes.

Como en el poema IX de *Versos Sencillos* (1891), “El padre suizo” apela reiteradamente al “dicen...” En ambos textos (centrados en suicidios socialmente polarizados entre sí), esa enunciación anónima y popular sugiere la previa apropiación colectiva del acontecimiento de muerte, mitificado por el poeta como respuesta estética *a posteriori*, a una mitificación social (que el texto poético desmiente, en el poema IX, o despliega en su significación profunda, en “El padre suizo”).

Además, el poema devuelve el aura a lo privado de aura (el margen social) por un etnocentrismo estético y cultural persistente. No casualmente el delito se estiliza y el criminal adquiere una dimensión aurática insólita. La caída del grupo por el pozo se contrapone a la ascensión de la luz que despiden los cuerpos al morir. En una sinécdoque poderosa, los seis ojos de los hijos se recortan como “estrellas” que guían al padre en el descenso infernal, mientras del pozo emerge una “luz rojiza [...] de héroe” y, al caer, se descíñe de la frente del obrero “una corona de llamas”. Martí vuelve a responder a la disolución del aura por la experiencia moderna, reinstaurando el aura en esos bordes sociales.

Por lo demás, en esa sinécdoque martiana de los ojos se refractan especialmente “Los ojos de los pobres” en *El spleen de París* de Baudelaire. Resulta interesante que, en relación al poema de *El spleen...*, en “El padre suizo” no aparezca el punto de vista burgués en la contemplación de la miseria (que sí está presente en Baudelaire). Esta ausencia puede explicarse por la gravitación fuerte de la ética, que impide la infiltración de esa mirada necesariamente “obsena” frente al destino trágico del héroe proletario).

En “El padre suizo” la dirección de esos cuerpos y de la luz se polariza, como si la trascendencia tematizada en el poemario pudiera realizarse en el punto más álgido de esa inmolación proletaria, compensando a través de la *poiesis*, la fractura (psicológica y social) que deja el suicidio del “otro” en el “yo”.

Identificando sutilmente al obrero con el poeta, en función de una común dimensión marginal, heroica y trascendentalista, el poema ensaya la fundación de un nuevo mito moderno sobre la modernidad. De hecho, esta concepción del sacrificio aparece insistentemente trabajada en el poemario, en relación a la figura solitaria y superior del poeta, como un mártir enfrentado a la mercantilización de los valores en la modernidad. Así, desarrolla estéticamente el objetivo postulado en otras zonas del poemario. Por ejemplo, en “A los espacios”: “Si me pedís un símbolo del mundo / en estos tiempos, vedlo: un ala rota”. Ese símbolo reproduce la obsesiva tensión entre anhelo de trascendencia y frustración ya señalado.

No es casual que sea el filicidio y no otro delito el que se erija aquí como emblema dramático de la experiencia moderna. Si la modernidad es pensable a partir del parricidio simbólico (RAMA, 1971, p. 148-152), resulta sintomático que en Martí, por el contrario, se sucedan obsesivamente escenas no sólo de veneración del padre, sino también de filicidio y de retorno vengativo de los padres muertos. Este filicidio gravita obsesivamente en la figura del padre muerto que regresa para castigar al hijo traidor en el poema XXVIII de *Versos Sencillos*, y en los héroes de mármol que castigan en el poeta a las generaciones jóvenes, éticamente débiles, en el poema XLV del mismo libro. Inspiradas en el fuerte sentimiento de culpa¹¹ que experimentan las nuevas generaciones ante los “héroes” del pasado, en estas imágenes perturbadoras se cifra la disgregación del sujeto y de otras filiaciones simbólicas amenazadas.

De este modo, Martí funda más bien un símbolo de la modernidad invertido, bajo la imagen del “filicidio protector”. Evidentemente la culpa (ética y filosófica) juega un papel clave en los *Versos Libres*. En “Pollice verso” el poeta enfatiza en términos dramáticos el peso de las generaciones de esclavos muertos, sobre las espaldas del “pueblo”.

Esa puesta en escena de la culpa busca impulsar, desde el discurso poético, el pasaje a la acción colectiva. En esta concepción del peso del pasado, parecen resonar las palabras de C. Marx en la apertura de *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*: “La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos se disponen a revolucionarse [...], es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio, los espíritus del pasado [...]” (MARX, 1973, p. 17).

Sintomáticamente, el padre suizo se lanza al pozo abrazado a sus hijos, como el poeta abraza a los pobres (en “Envilece, devora...”), o es abrazado por los padres furiosos invocados por su palabra poética (en el poema XLV de *Versos Sencillos*). Acercados por la persistencia obsesiva del abrazo, la enunciación del poeta y el acto poético del padre/proletario, aparecen ambos impulsados por la nostalgia de una lejanía de comunión, del retorno a una unidad perdida -esto es, del reencuentro en el futuro de un pasado remoto en el que se recupere el vínculo filial. Después de todo, tal como advierte Benjamin al referirse a Baudelaire, ¿no es el aura “la aparición irrepetible de una lejanía [...]”?

ABSTRACT

This article is focused in some poems of *Versos Libres* of José Martí. Considering the tensions that cross the poetic discourse in the apprehension of the experience of modernity, it points up the atypical dimension of the look projected by Martí on the popular sectors. In this sense, Martí establishes a contrast with the ethnocentric perspective built by the hegemonic positivism at the end of 19th century. In a wider level, the bond between the poor and the poet is here conceived as a privileged answer of resistance against the “disenchantment of the world” and the loss of the “aura” in the context of the shocking experience of urban modernity.

Keywords: José Martí. Subalternity. Urban modernity.

Notas explicativas

- ¹ Las imágenes se suceden especialmente entre los versos 4 y 13 de la segunda estrofa (“el goce de temer, el grato susto” (...), “como un niño feliz romper en llanto” (...), “aquel salirse del pecho el corazón”, etc.).
- ² En este sentido, véanse especialmente los cambios en la percepción del grupo anarquista en el arco de crónicas que va de “El proceso a los siete anarquistas de Chicago” (Martí: 10/1886) a “Un drama terrible” (Martí: 1/1888).
- ³ El enlace de los textos que aquí proponemos es interpretativo, y no obedece al problema (irresoluble) sobre el ordenamiento cronológico de los mismos.
- ⁴ Retomado en el epígrafe de nuestro trabajo.
- ⁵ Esta misma idea aparece desarrollada sobre todo en los poemas XII y XXXVI de *Versos Sencillos*, y en “Contra el verso retórico y ornado...” de *Flores del destierro*.
- ⁶ Para la consideración de la tensión entre autonomía estética y dependencia en el discurso martiano, véase Ramos (1989).
- ⁷ Para el concepto de “miserabilismo” aquí empleado, véase Grignon, C. - J. C. Passeron (1991).
- ⁸ Así, en “Mis versos” se define la escritura como “copia” pero sólo en tanto que copia “de visiones extrañas” o “representación de otra representación”.
- ⁹ Sobre la perspectiva latinoamericanista de Bonfim véase Candido (1995).
- ¹⁰ El “pecho huesoso” y los “ojos secos y cóncavos” del padre, las “manos enfermas” de los hijos, entre otros signos.
- ¹¹ Para la fantasía del retorno vengativo de los muertos, y sus motivaciones en relación al sentimiento de culpa, véase Freud (1913).

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *El spleen de París*. Barcelona: Fontamara, 1981 [1868].
- BENJAMIN, Walter. Sobre algunos temas en Baudelaire. In: _____. *Sobre el programa de filosofía futura*. Barcelona: Planeta, 1986, p. 89-124.
- _____. “El autor como productor”. In: *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1986.
- BONFIM, Manoel. *A América Latina: males de origem*. Rio de Janeiro: Garnier, 1986.
- CANDIDO, Antonio. *Ensayos y comentarios*. México: F.C.E., 1995
- DARÍO, Rubén. *Azul...* México: Editores Mexicanos Unidos, 1992 [1888].
- FREUD, Sigmund. *Totem y tabú*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992 [1913].
- GONZALEZ ECHEVARRÍA, Roberto. “Martí y su “Amor de ciudad grande”: Notas hacia la poética de *Versos Libres*”. In: SCHULMAN, Iván (Ed.). *Nuevos asedios al Modernismo*. Madrid: Taurus, 1987, p. 160-173.
- GRIGNON, Claude; PASSERON, Jean Claude. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- MARTÍ, José. Versos Libres. In: _____. *Poesía completa*. Buenos Aires: Claridad, 1983 [1878-1882].
- _____. Flores del destierro. In: _____. *Poesía completa*. Buenos Aires: Claridad, 1983.
- _____. Prólogo al Poema del Niágara de Pérez Bonalde. In: _____. *Obras escogidas*. Caracas: Ayacucho, 1978 [1882].
- _____. El puente de Brooklyn. In: _____. *Obras completas*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, Vol. IX, 1967 [6/1883].
- _____. El proceso a los siete anarquistas de Chicago. In: _____. *Obras completas*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, Vol. IX, 1967 [10/1886].

- _____. El poeta Walt Whitman. In: _____. *Obras escogidas*. Caracas: Ayacucho, 1978 [4/1887].
- _____. Un drama terrible. In: _____. *Obras completas*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, Vol. IX, 1967 [1/1888].
- _____. Versos Sencillos. In: _____. *Poesía completa*. Buenos Aires: Claridad, 1983 [1891].
- _____. Nuestra América. In: _____. *Obra literaria*. Caracas: Ayacucho, 1978 [9/1891].
- MARX, Carl. *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Buenos Aires: Anteo, 1973 [1852].
- RAMA, Angel. La dialéctica de la modernidad en José Martí. In: *Estudios martianos*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1971.
- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: F.C.E., 1989.
- SCHORSKE, Carl. La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler. *Punto de vista*. Buenos Aires: n° 30, año X. Separata, 1987.